

Mímesis onettiana. A propósito de las fotografías de “El infierno tan temido”¹

Diego Alonso
Reed College

ABSTRACT: Leída en el contexto de un retorno a ciertas formas de realismo, la obra de Juan C. Onetti (1909-1994) suscita nuevos intereses. En ella, suelen presentarse ficciones de tema fotográfico que corresponden a una mímesis velada, de carácter no ostensivo, indicativa de una postulación crítica de la realidad. El análisis del cuento “El infierno tan temido” (1957) ilustrará cómo la escritura de la imagen da lugar a una experiencia ontológica que, si bien declara un claro interés por la inmanencia y no por la semejanza referencial, pone de relieve la lógica de los comportamientos humanos en toda su crudeza. El proceso narrativo concluye así en una comprensión de orden estético que, situándose más allá de las palabras, se proyecta sobre la realidad rehuyendo cualquier forma de explicación.

KEYWORDS: mímesis, realismo, fotografía, teatralidad, estética, hermenéutica

Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que
la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre.

Roland Barthes, *La chambre claire*

Contra lo previsible, la cita de Barthes advierte sobre una relación fundamental. Se sabe, los lectores de Barthes saben, que los términos de esa relación —la fotografía y el teatro— remiten a un tercer elemento o, mejor, a una experiencia que los emparenta con la muerte, completando la configuración de un orden secretamente estético. La fotografía es presentada así como resto perturbador de alguien o algo que fue y ya no está, trayendo el eco confuso de la función ritual que desempeñaba el teatro en sus orígenes como culto de los antepasados.² Por otra parte, el teatro conferiría a las escenas representadas una dimensión mimética que pone en primer plano la cuestión de la creencia y, de esa manera, lleva a interrogarse sobre la percepción de los límites que separan la ficción de la realidad.

En torno a este vínculo tripartito se organiza y cobra significación uno de los cuentos acaso más sombríos y perturbadores de Onetti: “El infierno tan temido.” La historia narrada se refiere a la incompreensión en la que se sumerge la relación amorosa de Risso, periodista hípico, y la actriz Gracia César (dos personajes marginales dentro de la saga de Santa María), a partir de la irrupción de una serie de fotografías que muestran a la mujer en orquestadas poses sexuales con intercambiables desconocidos. Estas fotografías son enviadas por ella primero a Risso y luego, fatalmente, a otras personas de su entorno para que se las entreguen a éste como oscuros y contradictorios signos de amor. El mensaje supuesto sume a Risso en el desconcierto, seguido por una necesidad de entender que, sin posibilidad de explicación, lo convierte en otro de los suicidas del corpus Onetti.

Resumida a su mínima expresión, ésa es la historia que Onetti construye sobre imágenes cuya teatralidad deliberada vuelve difícil de descodificar, vacilando entre lo real y lo fantasmático y extraviando a quien las recibe como significantes flotantes dentro del proceso de comunicación. A través de estas imágenes de violencia inusitada y propósito a primera vista incierto se construye “el plano mágico” (Onetti 1298) donde se encuentran los protagonistas de esta historia. Diálogo mudo en el que, como diría Rancière (*El destino de las imágenes*), cada una de las escenas reproducidas exhibe “la identidad desnuda de su alteridad” (30), esto es, no lo que daría a ver la réplica o la copia realista, sino otra forma de verdad inarticulada que transforma inexorablemente a su destinatario. Por sobre la crudeza de esas imágenes, puede inferirse que aquello que contribuye al infierno barroco anunciado en el título del cuento es la condición teatral de las escenas representadas donde el eros deviene *tánatos*.

1. En el principio era la imagen

El advenimiento de la primera fotografía interrumpe la escritura convencional y fácilmente satisfactoria de la crónica hípica en la que se encuentra Risso, trayendo a colación la cuestión de la defamiliarización, consubstancial a la experiencia estética. La imagen viene a agregar algo a la realidad, pero eso lleva un signo incomún que resiste su integración y quiere ser olvidado de inmediato. En ese momento, ni Risso ni el lector reconocen con plenitud aquello que viene a ofrecer la imagen:

[...] era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como en relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. Vio por

sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto. (1293-1294)

Se indican sus límites difusos e irrupción entre dos tiempos —"entre la medianoche y el cierre" (1293) del periódico—, como si el acto abyecto que muestra borrosamente la fotografía sólo pudiera ser comunicado en un intervalo y un espacio liminales. Vale recalcar que la comprensión de la imagen no es automática y que la historia narra el proceso que hace Risso de acercamiento a ésta: un estado que adviene (la comprensión) como modo natural del ser y en el que no interesa el *qué* del objeto representado, sino simplemente el acto de comprender.³

La centralidad de la imagen advierte acerca de la inmovilidad de la misma o, para mayor precisión, la suspensión del *fluir* temporal que requiere este modo de comprensión. Didi-Huberman (*Devant le temps*), en su exégesis de las obras de Walter Benjamin y Carl Einstein, observa el carácter anacrónico que conlleva la experiencia de la imagen; siendo su detenimiento contrario al ordenamiento cronológico y causal que gobierna una epistemología de raigambre positivista. Aunque puesta en el mismo plano y en relación de contemporaneidad con el sujeto que la observa, la experiencia en cuestión (a la que asigno, como se ha visto, una dimensión ontológica) remite a algo anterior que revela la trama profunda de la historia narrada. A través de las fotografías, Risso puede recuperar una "semejanza originaria" (Ranciére 30) que implica la comprensión del objeto representado, un encuentro con su identidad esencial. Esto es expresado más tarde en la historia, siendo ya un indicio de las razones por las cuales un escritor como Onetti escribe ficciones de tema fotográfico:

Sin permitirse palabras ni pensamientos, [Risso] se vio forzado a empezar a *entender*; a confundir a la Gracia que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos, con la muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a su hija para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo, a este hombre que ganaba un sueldo escaso y que sólo podía ofrecer a las mujeres una asombrada, leal, incompreensión.

Había empezado a creer que la muchacha que le había escrito largas y exageradas cartas en las breves separaciones veraniegas del noviazgo *era la misma* que procuraba su desesperación y su aniquilamiento enviándole las fotografías. (1302-1303, énfasis mío)

Bien que formulada con una inflexión ligeramente distinta en un trabajo anterior (Alonso 2016), la pregunta recurrente es ¿cómo el objeto fotográfico, que Onetti convierte en elemento central de la trama, se adecúa a los fundamentos de su *ars narrativa*? En otras palabras, ¿cómo la puesta en relación de estos registros de lógicas

tan dispares —fotografía y narración— interviene en la configuración de la mimesis y echa luz sobre el modo en que la literatura de Onetti postula una realidad opuesta a los principios del realismo? La respuesta a estas preguntas parece enfrentarse a una paradoja si sólo se considera la dimensión analógico-indexical de la imagen fotográfica, pues, como han observado Josefina Lúdmmer (1977) y Juan José Saer (2006), Onetti libera el arte de un mandato referencial para concentrar su interés en los mecanismos de producción del relato.⁴ La realidad, para él, sólo cobra valor circunscrita dentro de los límites de la ficción; supeditada al despliegue de un imaginario que vive conflictivamente lo empírico. No es de extrañar entonces que la fotografía plantee tensiones manifiestas que el análisis debe articular; ya que si bien la fotografía puede legitimamente vindicar una forma de percepción secreta, metonímica e inarticulable en términos analíticos (quisiera decir, una percepción estética), perdura en primer plano su realismo constitutivo, supuestamente objetivo y fiel al mundo físico. Podrá reconocerse en esta dualidad fotográfica o división de funciones cierto paralelo con el *studium* y el *punctum* barthesianos; términos sobre los que volveré más adelante.

En Onetti, la foto —y habría que precisar: toda imagen o apelación al ver— se presenta como un disparador de la ficción, trayendo un objeto que está dentro y fuera de su propio régimen de significación. Sobre esta doble condición nos invita a reflexionar "El infierno tan temido." Independientemente del realismo *infamante* de las fotografías, en este caso, alimentado por las "evidencias" que Gracia César agrega e *intensifica* para ser reconocida y que el autor repudia como ajenas a la historia (1299), el cuento motiva una reflexión sobre las consecuencias estéticas de una escritura de la imagen. Convertidas en material narrativo, las fotos declinarían su naturaleza indexical, analógica, dando lugar a una mimesis de calidad no ostensiva, adecuada a la verosimilitud de la ficción. Ante la falta de una significación trascendente, limitada por la denotación referencial, se busca corregir —enriquecer de sentido— la imagen o escena visual, abriendo el "plano mágico" al que me he referido anteriormente.⁵

En esta dirección, quisiera indicar una coincidencia entre Onetti y algunos de los grandes teóricos de la fotografía (Bazin, Benjamin, Kracauer, Barthes, Sontag)⁶ que han pensado ésta como imagen de un tipo particular; la cual, independientemente de cierta opacidad derivada de su factura mecánica e índole analógica, ofrece una disponibilidad semántica que contradice sus presupuestos realistas. En la ficción aquí analizada, la fotografía desestabiliza las categorías paradigmáticas del relato realista y se ofrece como espacio segundo, de connotación fantasmática, para la producción de un sentido inarticulable. Al devenir presa de la escritura, el objeto fotográfico se convierte en vector de heterogeneidad que enriquece (complica) la relación entre la representación y el sentido. Su inefabilidad semántica se declara en distintos momentos de "El infierno tan temido," subrayándose la incompreensión que suscita y la necesidad de olvidar.

La presencia de las fotografías en el relato cambia las modali-

dades de la mimesis, postulando una relación entre la escritura y lo visible que supone una nueva forma de referencialidad. Las escenas representadas en las fotos son ofrecidas como reales, pero quien se enfrenta a ellas percibe una dualidad o disyunción entre lo real y lo ficticio, pues recuerdan que eso que se da a ver allí no es más que una actuación, esto es, un trabajo realizado sobre la cruda realidad. *Mise en scène* deliberada en que la actriz Gracia César parece recordar el vínculo esencial que liga el teatro a la fotografía:

Sin exceso de esperanzas, trajinaba sudorosa por la siempre sórdida y calurosa habitación del hotel, midiendo distancias y luces, corrigiendo la posición del cuerpo envarado del hombre. Obligando, con cualquier recurso, señuelo, mentira crapulosa, a que se dirigiera hacia ella la cara cínica y desconfiada del hombre de turno. Trataba de sonreír y de tentar, remedaba los chasquidos cariñosos que se hacen a los recién nacidos, calculando el paso de los segundos, calculando al mismo tiempo la intensidad con que la foto aludiría a su amor con Riso. (1299)

La confusión entre la realidad y la ficción es definitoria del realismo crítico de Onetti y, si se sigue el pensamiento crítico de Josette Féral, puede decirse que constituye una de las marcas de la teatralidad. Concisamente teatrales, las fotos de "El infierno tan temido" confirman la propuesta de Féral, mostrando que la decodificación de los signos movilizados no sabría agotar el sentido.⁷ Lo que las fotos ofrecen a ver y motiva el acto narrativo produce un extrañamiento que recuerda la condición de otredad del sujeto frente a sí mismo y a lo representado, incitándolo a la comprensión. Pero en cualquier caso, aunque se pueda llegar a comprender la significación que tienen para sí los actos bajo consideración (la conducta insensata de Gracia César; su esfuerzo equivocado de convertir lo abyecto en prueba de amor), ha de saberse que tales actos resultan refractarios a la explicación.

Se encuentran así escindidas las dos operaciones que, según Ricoeur, conforman el dispositivo hermenéutico: la *comprensión*, de naturaleza ontológica, y la *explicación*, que exige toda empresa epistemológica. Contrariamente a la premisa de la hermenéutica crítica ("explicar más es comprender mejor")⁸, Onetti se interesa sólo por la primera de dichas operaciones. En la historia de Riso, las fotos abyectas precipitan esa forma exclusiva de saber que constituye un cierre común en la narrativa de este autor. Sus finales, por cierto, no son avaros de un acaecimiento iluminador que transforma al espectador por fin liberado del peso del objeto y sin posesión de las palabras para luego poder explicar.⁹

2. Mentir bien la verdad

Ocurridas al margen de la cotidianeidad de Riso, las representaciones eróticas de Gracia César ponen a prueba la posibilidad y el

valor de la creencia. ¿Cómo hacer verosímil una historia que desde el comienzo está impregnada de referencias a lo teatral hasta convertirse en una trágica farsa del amor? Lo que ella buscaba sobre el escenario: la convicción firme en los roles y parlamentos representados, es trasladado y puesto a prueba en las fotografías. En ellas, como en el teatro, actúa y pide ser creída, sabiendo que la actuación es un juego cuya verosimilitud depende tanto de su propia entrega como la de su público. Todos deben aceptar el carácter posible (mimético) de la representación. La puesta en duda de esta condición y del modo en que sería desentrañado su mensaje amenaza desbaratar el plan de Gracia; conduce a la multiplicación de evidencias y al "verdadero error" de sumar nuevos destinatarios, *convirtiendo* las fotos "en documentos que muy poco tenían que ver con ellos, Riso y Gracia" (1299).

El desafío que plantea la suspensión de la duda, ya había sido anticipado antes en las carteleras teatrales de El Sótano, desde donde la actriz enfrentaba el escepticismo consabido de Santa María.

Intacta a veces, con bigotes de lápiz o desgarrada por uñas rencorosas, por las primeras lluvias otras, volvía a medias la cabeza para mirar la calle, alerta, un poco desafiante, un poco ilusionada por *la esperanza de vencer y ser comprendida*. Delatada por el brillo sobre los lacrimales que había impuesto la ampliación fotográfica de Estudios Orloff, había también en su cara la farsa del amor por la totalidad de la vida, cubriendo la busca resuelta y exclusiva de la dicha. (1294-1295, énfasis mío)

En el gesto teatral del retrato se anuncia lo que vendrá: el engaño y el intento de hacer creer. Mientras tanto los observadores son conminados al silencio y el narrador puede conjeturar sobre la suerte que espera a la reiterada fe en el amor.

Luego, vienen las fotos destinadas a Riso. Las poses y los encuadres que retacean los cuerpos desnudos en la penumbra de las habitaciones de hotel dan a esas escenas, no obstante su esforzada realidad, una desproporción y carácter grotesco (teatral) que bordea lo inverosímil, el sueño, la farsa. Por ello, si bien en las primeras tomas la mujer "no necesita mostrar la cara para ser reconocida" (1296), a medida que avanza el juego pesadillesco, necesita asegurar los signos que la vuelvan identificable, poniéndola al margen de toda duda. Gracia concluye que es necesario documentar aquello, vencer el escepticismo que alimentaría la inverosímil igualdad de los cuerpos e "introducirse en la fotografía, hacer que su cabeza, su corta nariz, sus grandes ojos impávidos descendieran desde la nada del más allá de la foto para integrar la sociedad del mundo, la torpe, errónea visión fotográfica, las sátiras del amor que se había jurado mandar regularmente a Santa María" (1299). Sin embargo, la certeza que despiertan en Riso cada una de aquellas imágenes terribles se produce a pesar de ellas y la detallada puesta en escena; pues, como él mismo dice substrayéndoles valor, "aunque no lo vi-

era sabría que sucede" (1296). Expresado de otro modo, el realismo documental conferido a las fotografías mediante los detalles no corresponde al mensaje buscado o, si se quiere, al subtexto amoroso de la historia en cuestión.

En la teatralidad de la imagen fotográfica subyace una reflexión sobre la postulación de la realidad (un metarelato) que acompaña la escritura de Onetti desde el texto fundacional de *La vida breve* (1950).³⁰ Ambos registros, el fotográfico y el teatral, aluden de distintas maneras a la mimesis: *casting*, poses, encuadre, iluminación, búsqueda de una expresividad y, sobre todo, la necesidad de hacer creer la farsa representada. Construida a partir de lo visual, la narración onettiana se muestra, como es costumbre, a la caza de imágenes que valgan como un lenguaje paralelo, otra forma de diálogo. En este sentido, las fotos de María Gracia establecen las pautas de comunicación donde su "locura sin atenuantes" (son palabras de Lanza, antiguo habitante de Santa María) puede ser entendida. Pues, ¿cómo expresar, si no, lo que la razón repudia? ¿Cómo articular y hacer comunicable un mensaje que la lógica de los signos contradice, esto es, la expresión del amor a través de la abyección y la venganza frenética?³¹ Estas parecen ser las preguntas que se hace Gracia César cada vez que se retrata copulando con hombres desconocidos en los sórdidos cuartos de hotel:

(Al sacar la fotografía con el disparador automático, al revelarla en el cuarto oscurecido, bajo el brillo rojo y alentador de la lámpara, es probable que ella haya previsto esta reacción de Risso, este desafío, esta negativa a liberarse en el furor. Había previsto también, o apenas deseado, con pocas, mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor.) (1296)

Y sorprendentemente, ése también, es el sentido que Risso comienza a decelar después del asombro de las primeras fotografías: "Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad" (1303).

No es indiferente que la historia de la "traición" ya hubiera sido ensayada por Gracia en el instante previo a la separación con Risso, sin que éste pudiera rescatar el mensaje que se ocultaba en ella. Pues ha de saberse que el encuentro aleatorio y fugaz con otro hombre durante una gira por El Rosario, un hecho que Gracia ya regresada a Santa María se dispone a develarle a Risso, es pensado como algo ajeno y, más aún, insignificante en lo que concierne su amor al que nada, absolutamente nada, ella cree, puede cambiar.

Lo empezó a contar antes de desvestirse, con el orgullo y la ternura de haber inventado, simplemente, una nueva caricia. Apoyado en la mesa, en mangas de camisa, él cerró los ojos y sonrió. Después la hizo desnudar y le

pidió que repitiera la historia, ahora de pie, moviéndose descalza sobre la alfombra y casi sin desplazarse de frente y de perfil, dándole la espalda y balanceando el cuerpo mientras lo apoyaba en una pierna y otra. A veces ella veía la cara larga y sudorosa de Risso, el cuerpo pesado apoyándose en la mesa, protegiendo con los hombros el vaso de vino, y a veces sólo los imaginaba, distraída, por el afán de fidelidad en el relato, por la alegría de revivir aquella peculiar intensidad del amor que había sentido por Risso en El Rosario, junto a un hombre de rostro olvidado, junto a nadie, junto a Risso. (1301)

La confesión sella el fin de la pareja. Pero más importante aún en lo que concierne una lectura crítica de este cuento es que la *performance* fracasa semánticamente, volviendo inevitable otra forma de comunicación. La historia actuada frente a Risso no logra dar cuenta del amor absoluto, extraño a cualquier peligro y a la necesidad de toda prueba, que ellos se habían prometido y en el que Gracia, como he tratado de explicar, seguía aún creyendo. La representación migra entonces hacia la imagen fotográfica que, a su vez, se convierte en objeto metonímico de la mimesis onettiana.

Se produce de esta manera otra forma de referencialidad que, alejada de los principios y las convenciones del realismo clásico, pone en tela de juicio una representación objetiva del mundo exterior a la literatura y supone otras formas de percepción. Cobran importancia los procesos narrativos mediante los cuales Onetti crea una realidad propia a la ficción que, dicho sea al pasar, no condice con el escepticismo radical que comúnmente se le atribuye. Se destaca, pues, la búsqueda de una forma crítica de realismo; la prosecución de una visión más compleja de lo real ya observada en la crítica fotográfica. Por ello, cuando Risso se enfrenta a las fotografías de Gracia trasciende los detalles voluntariamente realistas, librándose al efecto subjetivo que tienen esas imágenes sobre él. Desde luego, esto no implica que Onetti suscriba a una visión platónica que juzga las imágenes como mera apariencia, sin consecuencias en el entendimiento y configuración de lo real.

Los sentidos del texto encuentran su origen y motivación en la imagen (no sólo la fotográfica) que para Onetti vale como un lenguaje paralelo. La confluencia de estos registros de lógicas dispares y heterogéneas (escritura e imagen), que ya fuera indagado por Roger Chartier en su exégesis de Louis Marin con un propósito historiográfico,³² es el principio constructivo cuyas ramificaciones deben ser pensadas en la narrativa de Onetti. La hipótesis que trato de probar es que Onetti, descubre en la fotografía un objeto cuya inserción en la trama ficcional ilumina, acaso mejor que ningún otro, los límites del realismo, poniendo en primer plano la relación entre mimesis y verosimilitud. Supedita de esta suerte, como ya he indicado, su interés en la representación a las modalidades de la creencia, lo cual atañe más al sustrato ideológico que a la verdad de los hechos. La foto, de esta manera, contribuye a producir una nueva relación (ficcional) con la realidad. Como muestra el análisis

de Sontag algo sustancial ha cambiado en el concepto de la fotografía: si en el pasado se le atribuía a la imagen fotográfica las cualidades del objeto representado, hoy las cosas poseen la cualidad de las imágenes.¹³

Anterior al llamado *nuevo realismo*, la literatura de Onetti se adecúa a una mímesis no ostensiva que, obtenida sin recurso a la copia, logra un efecto similar a lo que Rancière llama "archi- semejanza" o "identidad desnuda de su alteridad" (30).¹⁴ Por esta razón, la comprensión de la imagen en Onetti nunca es inmediata, sino el punto de partida de un proceso desvelador. Refractorio a las palabras, el sentido ha de ser buscado en la profundidad inmanente de la imagen y no en la semejanza referencial.

La distinción que hace Barthes entre el *studium* y el *punctum* puede ser pensada a partir de esto como una versión de la pareja hermenéutica *entender* y *explicar*.¹⁵ Al respecto, Rancière observa oportunamente la diferencia entre un acercamiento semiológico que transforma la superficie silenciosa de la fotografía convirtiéndola en información —en *explicación*, según el término utilizado de mi análisis— y, por otra parte, una tendencia por así decir "escéptica" que desconfía de la apariencia bruta de las imágenes y apela a otra forma de comprensión. En este caso, no habría ningún secreto a decodificar y el espectador puede entregarse al goce de la contemplación estética.¹⁶ Desde luego, en Onetti el *placer del texto* depende de la imaginación, sin que esto excluya el acceso a la secreta complejidad de lo real.

En "El infierno tan temido" —y más aún en "El álbum," cuento al que hecho referencia en una de las notas al pie— las fotografías relacionadas con los personajes femeninos son presentadas como réplicas de la realidad y, por ello mismo, juzgadas ofensivas. Puede pensarse, siguiendo la dialéctica de Benjamin, que el recurso a la fotografía en los dos cuentos viene a subsanar la pérdida o carácter inenarrable de la experiencia.¹⁷ La función de la fotografía sería en este caso doble; por un lado, marcaría el fin de la narración cuando impone una información sintética, denotativa, de la realidad que requiere nuestra capacidad intelectual y cultural (*studium*); por el otro, cuando permite la emergencia de un elemento que está de algún modo relacionado con aquello (Barthes habla de una "co-presencia"), pero que nos llega y afecta de otro modo, siendo refractorio al análisis (*punctum*).

3. La experiencia ontológica: "entender sin palabras"

Podemos inferir de lo dicho hasta aquí que el lector de "El infierno tan temido" es confrontado a la misma lógica del simulacro que motiva las fotografías de María Gracia. En el escenario, como en las imágenes abyectas, se anhela una entrega total al juego que vuelve inseparable la realidad de la invención dramática. Esto implica, en el caso de Gracia y de su público, una absoluta interiorización de la historia representada.

De modo que el juego, el remedo, alternativamente mel-

ancólico y embriagador, que ella iniciaba acercándose con lentitud a la ventana que caía sobre el *fjord*, estremeciéndose y murmurando para toda la sala: "Tal vez... pero yo también llevo una vida de recuerdos que permanecen extraños a los demás", también era aceptado en El Rosario. Siempre caían naipes en respuesta al que ella arrojaba, el juego se formalizaba y ya era imposible distraerse y mirarlo de afuera. (1300)

En el paralelo atroz con Ellida Wangel, la heroína de *La dama del mar* de Ibsen, Gracia César, confunde las necesidades de ambas y construye su galería de imágenes abyectas para significar el amor.¹⁸ De acuerdo al barroquismo ya apuntado, dichas imágenes ocupan el plano de la *realidad de la ficción*, donde la actuación convierte la historia de infidelidad, efectivamente acaecida, en farsa. Las escenas fotográficas meticulosamente construidas pierden, como se ha visto, la verdad que las originó y que buscan comunicar (el amor por Risso), sumando a la complejidad de lo real detalles inútilmente probatorios.¹⁹ Las precisiones cautelosas, pretendidamente documentales, no aportan nada o casi nada a la suspensión de la duda ni a comprensión del sentido y se puede argumentar desde esta perspectiva que Gracia César fracasa en su propósito.

Contra esta conclusión conspiraría el hecho de que la primera fotografía sea acompañada de un texto escrito. Sin embargo, estas palabras no disipan el carácter contradictorio de la imagen ni se proponen, tampoco, una identificación (innecesaria) del modelo.

En la fotografía la mujer sin cabeza clavaba ostentosamente los talones en un borde de diván, aguardaba la impaciencia del hombre oscuro, agigantado por el inevitable primer plano, estaría segura de que no era necesario mostrar la cara para ser reconocida. En el dorso, su letra calmada decía "Recuerdos de Bahía". (1296)

Estas palabras no buscan especificar ni agregar nada sustancial. Es la propia imagen la que impone el sentido. Como si Onetti dijera, sin la imagen la escritura resulta vacua; poco importa, por otra parte, el contenido literal de la misma. Se sugiere en "El infierno tan temido" la virtualidad de comprender sin palabras, propiciando un entendimiento que destruye la distancia temporal y en el que Risso puede acercarse finalmente al sentido de lo inexplicable. Se obliga a mirar hacia la Gracia del pasado, la muchacha que lo había amado, que aún lo ama, y le hace mal. Esta devolución del pasado en el presente, que se presenta como una barrera contra la nada de la muerte, sería el efecto mágico-realista de la fotografía tal como lo sugiere Bazin en uno de los primeros trabajos importantes sobre este medio.²⁰ En este sentido, sí, Gracia César habría elegido bien el vehículo de su mensaje.

Por último, más allá de las contingencias, es lícito preguntarse ¿qué es eso que se trata de entender? Y, también, ¿por qué la imagen sería puesta al servicio de una resemantización del discurso:

un modo de acceso a algo que se halla más allá de la explicación? Según creo haber mostrado, no hay interés en el objeto representado en sí, sino en la experiencia ontológica que resulta, siendo la *comprensión* un modo propio del ser. Pero en una vuelta de tuerca propia de Onetti, sólo el pasaje de la imagen al orden indefinido de la literatura permitiría conocer la condición humana y el sentimiento de otredad del yo; aunque esto, como se sospechará, es dejado para el fracaso del lector. Hacia el final de la historia de estos tristes amantes, se habla de los misterios terrestres y del modo involuntario en que Risso los enfrenta:

Afuera la noche estaba pesada y las ventanas abiertas de la ciudad mezclaban el misterio lechoso del cielo los misterios de las vidas de los hombres, sus afanes y sus costumbres. Volteado en su cama, Risso creyó que empezaba a comprender, que, como una enfermedad, como un bienestar, la comprensión ocurría en él, liberada de la voluntad y de la inteligencia [...] La comprensión sucedía en él, y él no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía, mientras recordaba o estaba viendo su llanto y su quietud, la alargada pasividad del cuerpo en la

cama, la comba de las nubes en la ventana, escenas antiguas y futuras. (1305)

El cuento lo concluye Lanza haciendo saber el suicidio de Risso. En un último intento de comunicación y creencia, Gracia César ha enviado su última foto a la hija de Risso, "segura esta vez de acertar en lo que [...] tenía de veras vulnerable" (1306). Nuevamente sin palabras y necesitando escapar de la insufrible realidad, pero sobre todo anhelando la muerte como acto supremamente indeterminado, Risso da fin a su vida. Un fin sin sentido develador ya que nunca se dice el sentido de "la culpa" que lo vuelve, según él, responsable de los hechos: "Se había equivocado, insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas" (1306). Claro está que el suicida, como advierte el límpido pensamiento de Blanchot que Onetti ejemplifica tan bien en "La cara de la desgracia" (recuérdese el hermano del narrador con "bigotes de general ruso" (1336) de procedencia dostoiévskiana), no encuentra lo que busca, sino que recibe *una muerte por otra* dictando la necesidad de volver a empezar en pos de una inefable experiencia estética.

NOTAS

¹ La idea de escribir este trabajo surgió en el curso de una larga y conversada caminata con Natalia Brizuela por las calles de Vancouver; le agradezco sus recomendaciones bibliográficas y generoso estímulo. También quiero expresar mi gratitud para con Daniel Balderston y Julio Premat que leyeron un borrador de éste e hicieron inteligentes y útiles comentarios. Por último, es un placer incluir en los agradecimientos a mi colega Jay Dickson, del Departamento de Inglés de Reed College, quien descubrió la procedencia del pasaje de Ibsen intercalado por Onetti en el cuento que analizo.

² Como se desprende de las observaciones de Barthes, la relación entre la fotografía y la muerte tiene un carácter paradójico ya que aquélla no ceja en su voluntad aparente de registrar la vida: "Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à 'faire vivant' ne peut-être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts" (1980, 56). Suerte de *memento mori* o *arte elegíaco*—dice, igualmente, Sontag (25)—, la fotografía nos revela la porción de muerte presente en cada acto vivido.

³ Expreso de esta manera un principio básico de la hermenéutica ontológica que echa sus raíces en las obras de Heidegger (*El ser y tiempo*) y Gadamer (*Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*). El sentido del ser deviene la piedra angular de la hermenéutica y, en ésta, el comprender es intrínseco al *Dasein* o ser-en-el-mundo.

⁴ Escribe Saer: "[...] para Onetti son los problemas específicos de la representación, prescindiendo por completo del referente, o poniéndolo en un lugar secundario en el interior de su sistema narrativo, lo que constituye el objeto principal de sus búsquedas" (212).

⁵ En el cuento "El álbum", Onetti da expresión al principio narrativo que acabo de sintetizar: la ficción se cuenta siempre a partir de imágenes, pero sobre éstas se ha de llevar a cabo un trabajo de escritura, es decir, de invención. La mera copia es desechada como traición a la poética que, de acuerdo a mi lectura, confiere unidad a la obra. El relato desprovisto de imágenes, sin referencia a la visión, no puede ser creído. Es en este punto de tensión donde Onetti hace concluir su cuento "El álbum". Las fotografías descubiertas por el joven Malabia lo sumen en un desconcierto estético ya que usurpan, en su inmediata correspondencia con la realidad, el poder imaginativo de la ficción. La mujer, que antes había cautivado al protagonista como una intempestiva Sherazade, convirtiendo los referentes fotográficos en ficción, defrauda la ilusión. Malabia sufre al saber que las historias han transcurrido, efectivamente, en la realidad exterior.

⁶ Véanse Bazin (1980), Walter Benjamin (1980), Siegfried Kracauer (1980), Roland Barthes (1977 y 1980) y Susan Sontag (2012).

⁷ Para Féral hay elementos refractarios a la significación ya que en lo teatral observa elementos pulsionales que caen en el dominio dinámico, variable, de lo performativo. La oposición entre lo teatral y lo performativo es considerada así "purely rhetorical" (5). Refiriéndose a la visión semiológica expuesta por Erika Fisher-Lichte, quien "negates the viability of theatricality on the grounds that 'the theater medium is an aesthetic system which shares with all the other aesthetic systems the operation of signs and differs from all the others by the heterogeneity and mobility of its signs'," Feral indica los límites de esta propuesta sobre los criterios ya señalados. "I would posit—clarifica—that theatricality emerges when the decoding of signs and processes is revealed as insufficient to determine meaning. Theatricality has to do with the body, with impulses, with desire. It emerges when the decoding of signs as such goes beyond determinig

meaning" (7-8). Propósitos éstos que corresponden con exactitud a los principios de la narrativa onettiana.

⁸ Este principio, formulado por Ricoeur en *Temps et récit II*, es citado y comentado en Balaguer 51.

⁹ Por la atención acordada al teatro y sus implicaciones dentro de un acercamiento a la "verdad" como el que nos ocupa aquí, se destaca el cuento de Onetti "Un sueño realizado". En él, se narra la puesta en escena de una obra sin palabras, puramente visual, en la que una mujer supuestamente loca encuentra la muerte. Langman, el patético narrador de esta historia, un empresario teatral fracasado, observa el fin de la mujer y comienza a hallar un sentido en aquello que hasta el momento de la representación le había parecido una total insensatez. Me interesa la experiencia de Langman, ya que repite, hasta cierto punto, la experiencia desauiciada o reto hermenéutico de Riso: "...comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer [...]: lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar" (1219). Para una glosa de este cuento, véase Alonso 2012.

¹⁰ Digo texto fundacional ya que en la *La vida breve* se crea el mundo donde transcurrirá la saga onettiana: escenario de las novelas y muchos de los cuentos futuros, la ciudad de Santa María y sus principales actores surgen de un guión cinematográfico que se le encarga a Brausen, el fundador. Para un análisis de esta novela, véase el estudio fundamental de Josefina Lúdmmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*.

¹¹ Según Onetti, la historia de "El infierno tan temido" le fue obsequiada por un amigo con la advertencia de que él no disponía de la "pureza" necesaria para escribirla, lo cual agrega una nueva paradoja al argumento.

¹² Chartier sintetiza la propuesta de Marin, el modo en que éste entiende la relación entre imagen y lenguaje, en términos de "irreductibilidad e intrincación" (76). El siguiente pasaje, que extrae de *Pouvoirs de l'image*, resulta revelador en lo que concierne la poética de Onetti y sus motivaciones: "En esta irreductibilidad de lo visible a los textos—'visible' que es no obstante su objeto— los textos así glosados extraen, por una extraña referencialidad una capacidad renovada para acercarse a la imagen y sus poderes, como si la escritura y sus poderes específicos resultaran excitados y exaltados por ese objeto que, a causa de su heterogeneidad semiótica, se sustraería necesariamente a la todopoderosa influencia de aquéllos: como si el deseo de escritura (de la imagen) se ejercitara en realizarse 'imaginariamente' deportándose fuera del lenguaje hacia lo que constituye, en muchos aspectos su reverso o su otro, la imagen" (Citado por Chartier 92).

¹³ Véase el capítulo de *Sobre la fotografía* intitulado "El mundo de la imagen" (Sontag 149-175).

¹⁴ Para el término *nuevo realismo*, véase Garramuño, Horne, Conteras.

¹⁵ Para comprender la importancia que revisten estos términos en la hermenéutica crítica contemporánea, véase Ricoeur 1986. Igualmente, puede consultarse el estudio de Vicente Balaguer, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur* (48-52).

¹⁶ Rancière recuerda que para Barthes la fotografía no es un arte y, a partir de allí, focaliza su atención en las categorías del *punctum* y del *studium*. A su juicio, Barthes "[p]retende establecer una relación directa entre la naturaleza indicial de la imagen fotográfica y el modo sensible mediante el cual nos afecta: este *punctum*, este efecto pático inmediato que opone al *studium*, a las informaciones que transmite la fotografía y a las significaciones que alberga. El *studium* convierte a la fotografía en un material a descifrar y explicar. El *punctum* nos golpea de inmediato con la potencia efectiva del *esto-ha-sido*: esto, es decir, ese ser que indiscutiblemente estuvo frente al agujero de la cámara oscura, cuyo cuerpo ha emitido radiaciones, captadas e impresas por la cámara negra, que vienen a tocarme aquí y ahora a través del 'medio carnal' de la luz 'como los rayos diferidos de una estrella'" (31). En los dos casos, adelanta Rancière, la imagen "es un habla que calla. Uno hace que su silencio hable, el otro transformará su silencio en la anulación de cualquier conversación. Pero los dos juegan con la misma convertibilidad entre dos poderes de la imagen: la imagen como presencia sensible bruta y la imagen como discurso que cifra una historia" (32).

¹⁷ Remito a los ensayos de Benjamin "Experiencia y pobreza" y "El narrador", listados en la bibliografía final.

¹⁸ La referencia a Ibsen está en la cita: "Tal vez... pero yo también llevo una vida de recuerdos que permanecen extraños a los demás." Véase Acto primero, Escena XII, de *La dama y el mar*.

¹⁹ En el cuento de Onetti veo otra forma de acercarse a lo real literario—*un efecto de realidad*, para remitir al clásico ensayo de Barthes—ejemplificado en "el cenicero con el pájaro de pico quebrado" (1301) que observan Riso y Gracia César luego de la confesión/actuación de ésta sobre la "traición".

²⁰ "Hence the charm of family albums. Those grey or sepia shadows, phantomlike and almost undecipherable, are no longer traditional family portraits but rather the disturbing presence of lives halted at a set moment in their duration, freed from their destiny; not, however, by the prestige of art but by the power of an impassive mechanical process: for photopgraphy does not create eternity, as art does, it embalms time, rescuing it simply from its proper corruption" (Bazin 242).

OBRAS CITADAS

Alonso, Diego. "Incitación a la hermenéutica en la narrativa de Juan C. Onetti." *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, PA, Vol LXXVIII, No. 241, octubre-diciembre 2012.

_____. "La escritura de la imagen en la narrativa de Juan C. Onetti." *Revista Canadiense de estudios hispánicos*. Ottawa: University of Ottawa, 40. 3, Primavera 2016.

Balaguer, Vicente. *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*. Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra, 2002.

Barthes, Roland. "L'effet du réel". *Communications*. No. 11 (1968). 84-89.

_____. *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1977. 1968

_____. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980.

Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image". *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. Sedgwick, ME: Leete's Island Books, 1980. 237-244.

- Benjamin, Walter. "A Short History of Photography". *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. Sedgwick, ME: Leete's Island Books, 1980. 199-216.
- _____. "Experiencia y pobreza". *Discursos ininterrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.
- _____. "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Madrid: Taurus, 1998.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006.
- Contreras, Sandra. "Realismos, cuestiones críticas." *Realismos, cuestiones críticas*. Contreras (ed.) et al. *Cuadernos del Seminario 2*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones, 2013. 5-25.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- Féral, Josette. "Foreword". *Substance*. Vol 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: *Theatricality* (2002). 3-13.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Ibsen, Henrik. *Casa de muñecas / La dama del mar*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2003.
- Kracauer, Siegfried. "Photography". *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. Sedgwick, ME: Leete's Island Books, 1980. 245-268.
- Lúdmér, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas*. México D. F.: Aguilar, 1970.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Trad. M. Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986.
- Saer, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta/Seix Barral, 2005.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.